Impressionismus und Expressionismus,

eine typenpsychologische Untersuchung impressionistischer und expressionistischer Schaffensvorgänge in der Malerei.

(Teildruck.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt

von

Hermann Thomas,
aus Weidenau (Sieg).

Marburg 1931

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), Langensalza

Als Dissertation angenommen: am 15. November 1927.
Referent: Herr Prof. Dr. E. Jaensch.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Februar 1928.
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die vollständige Dissertation erscheint unter dem Titel „Grundformen bildnerischen Schaffens“ bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

I. Abschnitt.

Problemstellung und methodische Vorbemerkungen.

Die meisten aller über das vorliegende Thema erschienenen Schriften stellen den Expressionismus als „eine Kunst des Ausdrucks" dem Impressionismus als einer „Kunst des Eindrucks" gegenüber und versuchen, soweit sie nicht zu den ausgesprochenen Kampfschriften gehören, mit mehr oder weniger Glück die positiven Momente beider Kunstrichtungen festzustellen, gegeneinander abzuwägen und unter allgemeinen Wertungen unseres Kulturlebens zusammenzufassen. Wie weit in diese Schriften noch die Bewegtheit des geistigen Ringens unserer Tage hineinspielt, und die Beurteilung der Kulturtendenzen, deren angeblicher Widerstreit sich in den beiden Kunstrichtungen Impressionismus und Expressionismus in schärfster Ausprägung spiegelt, bestimmt, sei dahingestellt. Im Rahmen einer allgemeinen Kulturbetrachtung haben sie die Bedeutung von Querschnitten und als solchen bleibenden Wert.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit läßt sich dahin formulieren, Impressionismus und Expressionismus ihrer zeitlichen Bedingtheit zu entlösen, beide in einer Gegenüberstellung zu zeigen, die nicht mehr als Kulturquerschnitt aufzufassen ist. Positiv ausgedrückt bedeutet das eine Zurückführung zweier Zeiterscheinungen auf zeitentlöste formale Typen seelischer Struktur, auf psychische Anlagen, die sich zwar in den verschiedenen Kulturgebieten verschiedenartig auswirken, jedoch nicht auf Grund einer durch diese Kulturgebiete bestimmten psychologischen Orientierung gewonnen sind. Es soll vielmehr gezeigt werden, wie sich auch in den beiden genannten Kunstrichtungen der Ablauf seelischer Funktionen im Rahmen verschiedener psychischer Gesamtstrukturen vollzieht, die, in den ständigen Wechsel der Lebenswerte hineingestellt, unbeschadet der Ansprüche verschiedener Zeiten und Kulturgebiete ihren formalen Charakter beibehalten.

Für eine Arbeit, die dieses Problem behandelt, gilt es als selbstverständlich, daß sie sich jeglicher Wertbeurteilung der beiden Kunstrichtungen sowohl wie der entsprechenden psychischen Anlagen enthält. Dasselbe gilt für die Einschätzung der von uns

behandelten Versuchspersonen nach ihrer künstlerischen Bedeutung und ihrem Wert für die menschliche Gesellschaft. Mehr als das fertige Kunstprodukt, in dem die psychische Struktur des Künstlers selten unverfälscht zutage tritt, und seine Einordnung in bestimmte Kunstrichtungen, Kunststile usw. interessieren hier die verschiedenen Schaffensvorgänge, künstlerische Improvisation, Fragmente, die verschiedenen Äußerungen des jeweiligen Persönlichkeitstypus, gleichviel, ob ihr Ergebnis ein Kunstwerk ist oder nicht. Die hier auf Grund psychologischer Untersuchungsmethoden gewonnenen Ergebnisse sind psychologischer Natur und lassen die Anschauungen der Kunstwissenschaft einstweilen unberührt.

Angesichts der Vielgestaltigkeit der in vorliegender Arbeit besprochenen Erscheinungen erübrigt es sich, von einer ausgesprochenen Methode zu sprechen. Es sind vielmehr verschiedene Methoden in kombinierter Anwendung erforderlich, um die betreffenden Erscheinungen aufzudecken und zu analysieren. Wir geben an dieser Stelle eine kurze Übersicht des Planes, nach dem wir unsere Unternehmungen in Angriff genommen haben.

Bei Beginn unserer Arbeit standen uns etwa 15 Maler als Versuchspersonen zur Verfügung. Aber schon die ersten Experimente und Anweisungen zur Beschreibung von Eigenbeobachtungen und Erlebnissen veranlaßte die meisten dieser Versuchspersonen, sich einer systematischen Untersuchung zu entziehen, da sie Eingriffe in ihr Innenleben befürchteten oder einer wissenschaftlichen Darstellung ihrer Schaffensweise ablehnend gegenüber standen. Nur gelegentliche Beobachtungen, die sie für unverfänglich hielten, teilten sie uns zur psychologischen Auswertung mit. Es blieben uns zur Durchführung der Arbeit schließlich noch 5 Versuchspersonen übrig, deren eingehende Untersuchung die Grundlage dieser Arbeit bildet. Unter den 5 untersuchten Fällen ermittelten wir zwei von ausgesprochener Gegensätzlichkeit. Obwohl sämtliche 5 Versuchspersonen in demselben Maße beobachtet und untersucht wurden, haben wir hinsichtlich der angeführten Protokolle das Schwergewicht auf eine Gegenüberstellung der beiden erwähnten Fälle gelegt, denn es stellte sich heraus, daß die betreffenden Versuchspersonen als repräsentativ für zwei typische Verhaltungsweisen und als Grenzen eines Intervalls aufzufassen sind, in das sich die anderen Versuchspersonen, auch die nur gelegentlich untersuchten, zwanglos einordnen.[1])

[1]) P. Janet verfuhr bei seinen pathopsychologischen Untersuchungen in ähnlicher Weise, indem er einige wenige ausgesprochene Fälle einer genauen Analyse unterzog und die so gewonnenen Ergebnisse an den übrigen Fällen kontrollierte.

Zur Lösung der Aufgabe, in die einzelnen und auf den ersten Blick sehr verschiedenartigen seelischen Vorgänge hineinzuleuchten, die in ihrer festen und engen Verflochtenheit schließlich zur Entstehung eines Bildwerkes führen, und in der verwirrenden Fülle und Mannigfaltigkeit individueller Erscheinungen generelle Zusammenhänge aufzudecken und typologisch zu erfassen, erwiesen sich im Verlaufe der Untersuchungen einige der dem Marburger Psychologischen Institut ausgearbeiteten Untersuchungsmethoden als besonders geeignet. Es erschien aber von vornherein als selbstverständlich, daß zur Untersuchung und Auswertung derart verwickelter und labiler Erscheinungen, wie sie beim Entstehen eines Kunstwerkes zutage treten, das Experiment im gewöhnlichen und engeren Sinne nicht ausreicht. Bei den bisherigen Arbeiten des Marburger Psychologischen Institutes hat es sich nun als sehr zweckmäßig erwiesen, den Ergebnissen, die auf Grund der Analyse einzelner Phänomene gewonnen wurden, nicht nur Darstellungen des psychischen Gesamtverhaltens der Versuchspersonen, sondern auch Beschreibungen hochkomplexer Erlebnisse, in denen die beobachteten Einzelerscheinungen in enger Verflochtenheit auftreten, ergänzend anzugliedern und typologisch auszuwerten; d. h. das experimentelle Verfahren muß durch ein empirisches im weiteren Sinne ergänzt werden.

Weiterhin besteht die Wahrscheinlichkeit, daß gerade Selbstbeobachtungen und Erlebnisschilderungen der Versuchspersonen wie auch Darstellungen ihres psychischen Gesamtverhaltens zu typologischen Mutmaßungen führen, die das Experiment vielfach erst nachträglich als richtig bestätigt. Die Untersuchung derart verwickelter Vorgänge, wie sie in der vorliegenden Arbeit besprochen werden, muß also, abgesehen von dem Ausfindigmachen der Versuchspersonen, ziemlich weit zurückgreifen und darauf bedacht sein, daß auch beim Experiment wirkliche Erlebnisse zustande kommen. Dazu bedarf es einer weitgehenden Anpassung an die jeweiligen besonderen Umstände, einer vorsichtigen Behandlung der Eigentümlichkeiten der Versuchspersonen, die gewöhnlich hinsichtlich der Erscheinungen ihres Seelenlebens eine gewisse Unzugänglichkeit an den Tag legen.

II. Abschnitt.

Allgemeine Angaben über die Versuchspersonen und psychisches Gesamtverhalten.

Versuchsperson A.

A ist Student der Philosophie. Neben seiner wissenschaftlichen Betätigung gilt sein Hauptinteresse der Malerei. Er ist 23 Jahre alt, kennt und beobachtet die noch später zu beschreibende Erscheinung der spontanen Anschauungsbilder seit frühester Jugend und verwertet sie vor allem bei seinen bildlichen Darstellungen. Er besitzt Geschick zu handwerklicher Tätigkeit, bringt ihr aber nur dann Interesse entgegen, wenn sie seinen künstlerischen Interessen und technischen Erfindungen dient. Stark ausgeprägt ist sein Hang zur Abstraktion und Verallgemeinerung. Einzelne Daten, Ereignisse usw., Sondergebiete und spezielles Tatsachenwissen interessieren ihn gewöhnlich nicht. Er ist jedoch imstande, sobald es die Umstände erfordern, sich leicht und mühelos darauf einzustellen, so z. B. auf technische Sondergebiete. Die Dinge der Umwelt tragen für ihn repräsentativen Charakter, ihre Individualität läßt ihn ziemlich gleichgültig. Witze und bon-mots, Aphorismen und Paradoxe, soweit sie eine allgemeinere Sinndeutung zulassen, sowie symbolhafte Darstellungen bevorzugt er. Er gefällt sich darin, Erlebnisse und Begebenheiten dramatisch darzustellen, liebt „feste, klare Linien und straffe Konturen", starke Kontraste, ist aber Stimmungsqualitäten gegenüber äußerst empfindlich. Er ist ebenso bereitwillig, sich ernsthaft für eine Idee einzusetzen wie leichten Herzens damit zu jonglieren. Große Ergriffenheit kann ihm durch eine Stimmungsnuance zur Lächerlichkeit werden. Er ist leicht zu begeistern und leicht zu verärgern, ist mehr mißtrauisch als vertrauensselig, in seinem engeren Bekanntenkreise gilt er als eigensinnig, despotisch und verschlagen. Ein starkes Aktivitätsgefühl begleitet von großem Mitteilungsbedürfnis läßt ihn in hochemotionalen Zuständen sein Mißtrauen gegen andere Menschen vergessen. Er liebt es, Konflikte zu erzeugen und auf die Spitze zu treiben. Man sagt, er habe große Neigung zur Mathematik und eine böse Zunge. In stimmungsbetonten Zuständen sind seine psychischen Aktionen und Reaktionen sehr labil und unberechenbar, besonders die visuellen Funktionsschichten besitzen dann eine große Plastizität. Das visuelle Gedächnis ist besonders gut ausgebildet, jedoch nur bei

solchen Dingen, denen psychologische Äquivalente in anderen Funktionsschichten entsprechen. (Der Ausdruck „psychologische Äquivalente" wird an anderer Stelle der Arbeit näher erklärt.)

Er hat großes Interesse für Musik. Über die Stärke seiner musikalischen Begabung läßt sich nichts Bestimmtes angeben, da er weder theoretische noch praktische musikalische Ausbildung hat. Von allen Erlebnissen ist das musikalische Erlebnis am stärksten gefühlsbetont. Er überläßt sich beim Anhören zunächst dem unmittelbaren Eindruck, ist gegen Mängel im inneren Aufbau eines Musikstückes sehr empfindlich. „Klingklangmusik ohne Sinn und Hintergrund fällt mir auf die Nerven", sagt er. Er sucht rein gefühlsmäßig in einem Musikstück die große Linie. Er hat akustische Anschauungsbilder. Ferne, verworrene Geräusche formen sich in seinem Ohr zu Teilen aus früher gehörten Musikstücken oder zu ihm fremden, aber seiner Stimmung entsprechenden Melodien. Erst wenn er genauer hinhört und das Geräusch analysiert (A sagt „mit dem Ohr fixieren"), vermag er es seiner wahren Natur nach zu erkennen. Er ist Synästhetiker, von manchen Bildern behauptet er, „es ist gemalte Musik". Dementsprechend bringen einzelne Tonfolgen für ihn Charaktereigenschaften scharf nuanciert zum Ausdruck. Sie sind gehässig, schnippisch, gereizt, verärgert, wohlwollend, gespreizt, naiv, blasiert, vornehm, gemein, aufdringlich, taktvoll usw. Die Empfindung der negativen Werte ist mit starken Unlustgefühlen verbunden. Das künstlerische Erlebnis ist sowohl beim Sehen als auch beim Malen am stärksten. Die Kritik eines Kunstwerks ist dagegen in der Erinnerung am ausgeprägtesten. Etwaige Mängel werden von Unlustgefühlen begleitet vergrößert vorgestellt, so daß A häufig seine Bilder betrachten muß, um die Freude an ihnen zu behalten, bezw. wieder herzustellen. Die Freude am Gesehenen ist starken Schwankungen unterworfen und wechselt vielfach mit der Tageszeit ganz erheblich. Mehr als die Einwirkung der Umgebung spielt das Befinden der Versuchsperson eine Rolle. Die verschiedenen Kunststile werden seiner jeweiligen Entwicklungsperiode entsprechend angenommen oder abgelehnt. Zurzeit bevorzugt er den Expressionismus (in weitester Bedeutung des Wortes verstanden). Gute Musik erhöht die Freude an bildlichen Darstellungen.

A hat subjektive Farbenempfindungen (eidetische Phänomene), die oft spontan auftreten, aber auch von der Versuchsperson willkürlich hervorgebracht werden können. Seine Jugendentwicklung vollzog sich unter jähen Schwankungen zwischen Extremen. Die Zeit vom 19. bis zum 22. Lebensjahre, die A sein impressionistisches Entwicklungsstadium nennt, kennzeichnet er

durch folgende Schilderung: „Ich wurde zum Naturschwärmer, jede Stimmung der Außenwelt zog mich in ihren Bann. Das gegenständliche Nebeneinander und Hintereinander der Dinge dagegen erregte mir Unbehagen. Daher verhielt ich mich meistens so, daß ich keine Gegenstände mehr sah. Es war mir am liebsten, wenn sich alles in Stimmung, Farbe, Licht und Schatten, wohinter ich die Gegenstände nur noch ahnte, auflöste. Das geschah oft ganz von selbst und ungewollt. Manche Volkslieder konnten mich sehr sentimental machen. Gefühlvolle Phrasen ergriffen mein Gemüt, der Klang einer Stimme, einer Harmonie von Worten oder Farben konnte mich begeistern, ich fragte wenig nach Sinn und Deutung. Witze waren mir widerwärtig. Mathematische Gedankenfolgen, soweit sie ein Umstellen und Andersdenken der Begriffe forderten, empfand ich als Lockerung und Auflösung natürlicher Denkweise. Ich wurde plötzlich und ohne Grund oft sehr ausgelassen, und bald darauf wehmütig und düster gestimmt.“ Diese Periode seines Lebens, die mit dem 19. Lebensjahre begann und etwa 3 Jahre währte, nennt A, wie schon gesagt, sein impressionistisches Entwicklungsstadium. Das Interesse und die Aufmerksamkeit war vorwiegend auf die äußere Natur gerichtet. Es entstanden malerische Fixierungen von spontan auftretenden eidetischen Phänomenen, die meist den Naturerlebnissen folgten. Im 23. Lebensjahre setzte ein Umschwung ein, den A folgendermaßen beschreibt: „Ich hatte das Gefühl, als wäre ich nach einem langen Traum erwacht. Die Welt, die ich vorher gerne unklar und verschwommen sah, füllte sich mit festen, klarumrissenen Gegenständen. Reihte sich vorher Erlebnis an Erlebnis, ohne Zusammenhang und innere Bindung, lebte ich vorher ganz der jeweiligen Stimmung, stark beeinflußt von anderen Menschen, so wurde jetzt der Drang nach innerer Straffheit, Sinn- und Zielstrebigkeit immer stärker. Zunächst befreite ich mich von all meinen Bekannten, indem ich ihnen auf irgendeine Weise klar machte, daß mir an der Gemeinschaft mit ihnen nichts mehr gelegen sei. Ich beschäftigte mich wieder mit mathematischen Problemen, begann meine Gedanken scharf zu formulieren und trieb Sport. Rückfälle in den vorherigen Zustand waren mir zunächst ärgerlich, später aber freute ich mich darüber, denn ich fand, daß ich sie allmählich durch Selbstbeeinflussung willkürlich hervorrufen und zu besonderen Zwecken ausnutzen lernte. Mit Leichtigkeit löste ich alle früheren Erlebniskomplexe auf, ihre Elemente fügten sich in neuer Sinngebung zusammen und drängten nach Gestaltung. Der Expressionismus, dem ich vorher fremd und verständnislos gegenüber stand, wurde nun in mir selbst lebendig.

Meine früher gemalten Bilder empfand ich als formale Farbkomplexe. Bei mir bekannten ‚impressionistisch orientierten' Malern machte ich mich durch meine Spöttereien unbeliebt. Ich nannte sie Dummköpfe, die zwar sehen, aber nicht denken könnten, und schlug ihnen vor, zur Krönung ihrer impressionistischen Haltung Bilder zu malen, die ‚expressionistisch' aussähen. Es erwachte in mir eine große Vorliebe für alte Meister, deren Bilder ich oft kopierte. Die Bilder, die ich beim Blick ins Dunkele sah (eidetische Phänomene), entfernten sich in ihrem Charakter von der wahrgenommenen Umwelt, waren bald grotesk, bald von einer mir bis dahin fremden Logik der Gestaltung durchdrungen, bekamen feste Linien und straffe Konturen, erfuhren vielfach sogar eine bestimmte Sinndeutung. Es war eine abstrakte Bildersprache."

Diese Schilderungen geben uns ein klares Bild von der psychischen Entwicklung der Versuchsperson A während der letzten 4 Jahre. In der beschriebenen Umwandlung erblicken wir den Wechsel zweier entgegengesetzter Arten der Integration psychischer Funktionen. Wie das zu verstehen ist, wird sich im Laufe dieser Arbeit ergeben.

Versuchsperson B.

B ist 23 Jahre alt und von Beruf Kunstmaler. Er hat eine kaufmännische Lehrzeit hinter sich, versuchte auch aus wirtschaftlichen Gründen mehrere Male, diese Tätigkeit wieder aufzunehmen, hielt es aber auf „dem Drehstuhl" niemals länger als zwei Monate aus. „Ich habe keine geschäftliche Ader" meint er, „wenn ich Zahlenreihen addieren soll, tanzen mir die tollsten Bilder vor den Augen herum, und ich kann der Versuchung nicht widerstehen, statt der Zahlen allerlei Skizzen zu zeichnen." Die Gebundenheit dieser für ihn unerträglichen Tätigkeit erzeugte den Stimmungs- und Vorstellungskomplex, der das Bild „Hilflos" eines Abends im Rahmen eines größeren Bilderzyklus als spontan auftretendes eidetisches Phänomen vor seine Augen treten ließ. Das Bild zeigt einen an einen Ankerpfahl gefesselten Menschen, der an seiner Kette zerrt, während das Wasser um ihn immer höher ansteigt. Das Temperament von B ist lebhaft. Er verbirgt es aber gerne hinter einer gleichmütig-genialischen Pose. Das Gefühlsleben tritt bei allen Dingen stärker hervor als die Denk- und Willensfunktionen. Er wertet rein gefühlsmäßig nach dem ersten Eindruck, der bei ihm am stärksten ist. Viele Begriffe sind für ihn Worte, denen ein bestimmter Gefühlsgehalt zugrunde liegt, Definitionen sind ihm unangenehm, er hält sie für überflüssig. Seine Aufmerksamkeit ist bei allem auf die Gesamtwirkung ge-

richtet. B besitzt die Fähigkeit, sich rasch überall einzuleben, jedoch läßt ihn sein unstetes Temperament nirgends länger verharren. Er ist leicht zu interessieren, sein Interesse läßt aber gewöhnlich bald nach. Andere Menschen nimmt er wie sie sind. Er versteht es ausgezeichnet, „sein Fähnchen nach dem Wind zu drehen".

Seine Begabung für die bildende Kunst schätzt er subjektiv sehr hoch ein. Neigung zur Malerei zeigte sich seit frühester Jugend. Das künstlerische Erlebnis ist beim Sehen am stärksten, und zwar ist es vor allem die Apperzeption des ersten Eindrucks. Für die Sehdinge und ihre Individualität hat er ein gutes Gedächtnis. Er ist sowohl imstande, genau nach der Natur zu zeichnen als auch frei zu gestalten. Aber auch seine freie Gestaltung lehnt sich immer eng an die Natur an. Als Kunststil wird der Impressionismus von ihm sehr geschätzt. Nach der Darbietung von Bildvorlagen hat B urbildmäßige Anschauungsbilder, die sich aber sehr bald unter der Einwirkung der konkreten Vorstellung und der Phantasie verändern. Eidetische Phänomene können durch irgend einen äußeren Reiz hervorgerufen werden oder auch spontan auftreten, nicht aber rein aus der Vorstellung heraus willkürlich erzeugt werden. Sie mischen sich bei nicht fixierendem, also nicht punktualem Sehen leicht mit der Wahrnehmung. In der Umwelt sieht B häufig Farben, die andere nicht sehen. Seine eidetischen Phänomene sind gekennzeichnet durch die Lockerheit und Ungebundenheit ihrer Struktur, sowie durch ihre Anlehnung an die Wahrnehmung. Er ist musikalisch wenig ausgebildet, sein musikalisches Gedächtnis ist ziemlich gut. Absolutes Tonbewußtsein besteht nicht. Die Freude an der Musik wie am Gesehenen ist im allgemeinen sehr gleichmäßig und unterliegt kaum irgendwelchen durch das Befinden verursachten Schwankungen, sie beeinflußt vielmehr rückwirkend das Befinden von B. Er hält seine visuelle Veranlagung für stärker und schätzt sie höher ein als seine akustische. Die Erlebnisfähigkeit für Musik, die stets rein gefühlsmäßig aufgefaßt wird, bezieht sich mehr auf den reinen Wohlklang oder auf die Stimmung als auf den Ausdrucksgehalt und das Formgefüge der Musik. Musik löst stimmungsbetonte Farberscheinungen beim Blick ins Dunkle aus (komplexe musikalische Synopsie). Jedoch behauptet B, daß die beim Anhören von Musik auftretenden musikalischen Anschauungsbilder seiner Natur nicht entsprächen. Er schreibt sie der Musik zu und ist der Ansicht, daß in ihrer künstlerischen Wiedergabe nicht der Kern seines Schaffens zu suchen sei, sondern in der Abbildung der Dinge der Außenwelt. Seine Bilder sind ausgesprochen im-

pressionistisch, geben Licht, Farbe, Stimmung. Die Farben repräsentieren keine Gegenstände von bestimmter Struktur, sondern sind Stimmungsqualitäten. In den Bildern nähert sich B der Wiedergabe des objektiven Verhältnisses der Licht- und Farbqualitäten der gesehenen Dinge und erweckt dadurch den Eindruck, als sei die zentrale Transformation der Farben und Helligkeiten (Farb- und Helligkeitskonstanz der Sehdinge) bei der Auffassung der sichtbaren Umwelt nahezu ausgeschaltet. Der erste Eindruck ist nach den Aussagen von B der stärkste und nachhaltigste. Nicht dem Gegenstand mit seinen konstanten Farb- und Helligkeitsqualitäten, sondern seinem momentanen Beleuchtungszustand, seinem einmaligen Stimmungswert wird die Aufmerksamkeit zugewandt. Mit einer gewissen natürlichen, durch starke Einfühlung gekennzeichneten Geisteshaltung empfängt B Eindrücke aus der Umwelt und stellt sie malerisch dar. Für symbolhafte Darstellungen hat er wenig Verständnis. Diejenigen seiner Bilder, die gelegentlich einer solchen nahe zu kommen scheinen, stammen stets aus einem höchst konkreten Erlebnis. Die Figuren und Gegenstände werden nach ihren rein malerischen Qualitäten zusammengefügt unter Anlehnung an ein konkret vorliegendes Erlebnis und erfahren kaum eine Sinndeutung. Über den abstrakten Gedankeninhalt seiner Darstellungen ist sich B in keinem Falle klar und zeigt auch keine Neigung, sich darüber klar zu werden

Hinsichtlich seiner Einstellung zur Dichtkunst wäre zu bemerken, daß B lyrische und erzählende Dichtungen der dramatischen Darstellung vorzieht. Bei der Unterhaltung neigt er dazu, sich im allzu Speziellen und Konkreten zu verlieren. Humor und Situationskomik schätzt er mehr als witzige und pointierte Darstellungen. Bei der Erinnerung an frühere Erlebnisse und Begebenheiten fällt es ihm sehr schwer, Dichtung und Wahrheit gegeneinander abzugrenzen und zu unterscheiden. Seine psychischen Funktionen sind im allgemeinen sehr labil, besonders die visuellen Funktionsschichten besitzen eine große Variabilität und Elastizität.

Versuchsperson C.

C ist 51 Jahre alt und von Beruf Kunstmaler. Sein Hauptinteresse gilt seit frühester Jugend der Malerei. Er ist klein und sehr beweglich. Das Gefühlsleben spielt in seinem psychischen Gesamtverhalten eine große Rolle, auch das begriffliche Denken ist stark gefühlsbetont. Er beschäftigt sich lieber mit konkreten Sachverhalten als mit abstrakten gedanklichen Beziehungen. Seine Aufmerksamkeit ist vornehmlich auf die Gesamtwirkung gerichtet,

jedoch bringt er auch Einzelheiten ein großes Interesse entgegen. Bei den Sehdingen hat der erste Eindruck eine sehr nachhaltige Wirkung, seine Auffassungsgabe für Gesehenes ist als außergewöhnlich stark einzusetzen. Zu exakter Wiedergabe der sichtbaren Umwelt ist er ebenso befähigt wie zu stilisierter Umgestaltung. Sein Stilisierungsvermögen ist fein ausgebildet. Sein Weg ging über das Kunstgewerbe, in dem er auch heute gerne noch tätig ist. In der Darstellungsweise nähert er sich dem Impressionismus. Besondere Vorliebe hegt er auch für stilisierte Darstellungen, die er kunstgewerblich verwertet. Die einseitige Wertung einer Kunstrichtung liegt ihm fern. Das künstlerische Erlebnis ist beim Sehen und beim Malen am stärksten. Eine schöne Naturstimmung vermag ihm Tränen in die Augen zu locken. Die Sehdinge tragen für ihn keinen bestimmten repräsentativen Charakter, sondern in ihnen fühlt C eine unsichtbare, unfaßbare Welt voller Geheimnisse, die nicht hinter den Dingen liegt wie beim repräsentativen Erleben, sondern in ihnen selbst. Den Kern seiner Weltanschauung bildet der naive Glaube an ein Jenseits. Nur seine Beschäftigung mit der Bibel hat ihn hinsichtlich der nachträglichen Deutung der Gestalten seiner Phantasie zu einer gewissen Symbolik geführt. Die lyrische und die erzählende Dichtung zieht er der dramatischen vor. Humor und Situationskomik liegen ihm mehr als witzige und pointierte Darstellungen.

C ist musikalisch wenig ausgebildet. Über sein musikalisches Gedächtnis sowie über die Existenz eines absoluten Tonbewußtseins läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Musik wirkt auf C am stärksten durch ihren Stimmungsgehalt. Auch hier ist der erste Eindruck maßgebend. Die Freude an der Musik ist ziemlich gleichmäßig, unterliegt keinerlei Schwankungen mit dem Befinden von C, vermag aber auch umgekehrt sein Befinden nicht wesentlich zu beeinflussen. Die Freude an der Musik schätzt C wesentlich geringer ein als die an der Malerei.

C ist Eidetiker. In Hell-Dunkelzeichnungen vermag er die Farben hineinzusehen. Nach der Betrachtung von Bildvorlagen sieht er beim Blick ins Dunkle oder bei geschlossenen Augen deutlich Anschauungsbilder, die sich an das konkret Inhaltliche der Vorlage anlehnen. Anschauungsbilder treten häufig sowohl durch irgend eine Vorstellung verursacht wie rein spontan auf. Ihre Veränderlichkeit ist sehr groß, jedoch werden die Anschauungsbilder durch akustische Reize kaum beeinflußt. Synopsien auf einfache oder komplexe akustische Reize konnten bei C nicht nachgewiesen werden, dagegen Ansätze zu Begriffssymbolen. Subjektive Farbempfindungen mischen sich bei nicht punktualem

Sehen sehr leicht mit der Wahrnehmung, in der C häufig Farben sieht, die andere nicht sehen.

Versuchsperson D.

D steht seinem Gesamtverhalten nach zwischen A und B, kommt aber in vielem A sehr nahe. Er ist 42 Jahre alt und von Beruf Kunstmaler und Graphiker. Sein Hauptinteresse ist seit frühester Jugend dem Sichtbaren zugewandt. Sein Gefühlsleben ist zwar stark ausgebildet, ordnet sich aber meist dem Denken unter. Er liebt es mit Begriffen zu jonglieren und besitzt die Fähigkeit zu pointierter und aphorismenreicher Darstellung. Sinn und Begabung für Handwerk und Technik in der Kunst als wirkungsvolle Ergänzung seiner Auffassungsgabe für künstlerische Gesamteindrücke führten ihn zu großer Sicherheit und Gewandtheit in der Behandlung des Bildlichen. Obwohl er die Fähigkeit besitzt, abstrakt Gedankliches in abstrakter Bildgestaltung zum Ausdruck zu bringen, bevorzugt er doch in der Malerei die Wiedergabe konkreter Sehdinge, für die er eine gute Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis besitzt. Inwieweit hier der Einfluß seiner künstlerischen Ausbildung und Schulung eine Rolle spielt, läßt sich vorläufig nicht sicher entscheiden. Wir gewannen aber den Eindruck, als sei D als ein zu expressionistischer Haltung neigender Mensch zu impressionistischer Malweise erzogen worden. So bemerkt man bei seinen Bildern häufig eine gewohnheitsmäßige Abkehr von repräsentativer und symbolischer Auffassung der Sehdinge und ein Hinwenden auf die durch den ersten Eindruck bestimmte Abbildung der Umwelt in ihrer Individualität und Einmaligkeit. Für lyrische Dichtung hat er weniger Verständnis als für kurze pointierte Darstellungen; dem Drama und der gradlinig durchgeführten Erzählung bringt er dasselbe Interesse entgegen. Er liebt es, in kurzen, schlagwortartigen Formulierungen zu Weltanschauungsproblemen Stellung zu nehmen und sie abzutun. Er gefällt sich in Übertreibungen, hat aber nicht den Mut zum Grotesken. Über seine musikalische Begabung läßt sich nichts Bestimmtes aussagen. Er selbst schätzt sie nicht hoch ein, ist auch durch Musik wenig zu beeinflussen. Dementsprechend finden wir bei ihm kaum Ansätze zu komplexer Synopsie. Spontane Anschauungsbilder sieht er beim Blick ins Dunkle und bei geschlossenen Augen. In ihnen spielt das konkret Inhaltlich eine untergeordnete Rolle. Kompositionsschemata und Flächenaufteilungen sind vorherrschend und unterliegen dem Einfluß willensbetonter Vorstellungen. Kurz vorher in der Außenwelt Gesehenes bestimmt in keiner Weise den Inhalt der spon-

tanen Anschauungsbilder. Auch nach Vorlagen vermag D keine Anschauungsbilder zu erzeugen. Eidetisch gesehene Farben mischen sich nicht mit der Wahrnehmung. Analytische Vorstellungssynästhesien und Begriffssymbole konnten bei D nachgewiesen werden. Das später zu beschreibende Divergenzphänomen tritt nur in affektbetonten Zuständen oder bei Konzentration auf. Die Freude am Sichtbaren ist Schwankungen, die durch das Befinden von D verursacht sind, unterworfen. In der Erinnerung erfährt vorher Gesehenes häufig eine Umgestaltung, die erst zu dem eigentlichen künstlerischen Erlebnis führt.

Im allgemeinen ist D mehr mißtrauisch als vertrauensselig. Nur ungern gestattet er Einblicke in sein Innenleben. In emotionalen Zuständen, die sich bei ihm meist des Abends einstellen, empfindet er ein starkes Mitteilungsbedürfnis, das ihn manchmal Unvorsichtigkeiten begehen läßt. Aus diesem Grunde pflegt er zu bemerken: „Was ich abends nach 8 Uhr sage, ist als absolut unverbindlich aufzufassen." Eine gewisse Neigung zu Stereotypien macht sich in solchen Zuständen bemerkbar. Auf ähnliche Fragen wie: „Wie legen Sie dies oder jenes aus?" antwortet er regelmäßig mit: „Sinngemäß". Fragt man ihn: „Wann werden Sie heut abend kommen?", so erhält man als Antwort: „Zwanglose Folge". Es erkundigt sich jemand nach seinem Beruf, und er entgegnet: „Bloß Maler, ein Lump, ein Schuft, ein Maler."

Versuchsperson E.

E steht im Alter von 30 Jahren und ist von Beruf Kunstmaler. Er malt und zeichnet seit frühester Kindheit, vielleicht nicht ganz unbeeinflußt von seinem Vater, der von Beruf Zeichenlehrer war. Sein bisheriger Lebensweg war sehr unstet. Nachdem er sich kurze Zeit mit dem Studium der bildenden Kunst beschäftigt hatte, brach er plötzlich damit ab und ging zur Bühne. Er erhielt dort eine gewisse schauspielerische und musikalische Ausbildung, beschäftigte sich danach mit allen möglichen Dingen und begann dann wieder zu malen. Man gewinnt bei ihm den Eindruck, als sei er ein künstlerisch sehr begabter Mensch, der nach mancherlei Irrwegen endlich das seinem Wesen am meisten entsprechende Gebiet der Kunst gefunden hat, in dem er nunmehr seine Fähigkeiten entfalten kann. Er ist der ausgesprochene Typus eines Malers, der nicht nach bereits in seinem Innern fertig vorliegenden, visionären Bildern malt, sondern in der Natur, der gegenüber er impressionistische Verhaltungsweisen an den Tag legt, seine Vorbilder sucht. Beim Malen nach der Natur legt er das ganze Gemälde zunächst in großen Farbflächen an und beginnt

dann die Einzelheiten herauszuarbeiten und zu modellieren, wobei sich die Elemente des betreffenden visuellen Komplexes leicht und sicher in Bewegungen (Pinselstriche) umsetzen. Ähnlich geht er vor, wenn er nicht nach der Natur malt. Aus unbestimmten Farbflecken entwickelt er das Bild. Auch bei Darstellungen, in denen die Linie eine größere Rolle spielt, geht er so vor. In vorgegebene Linienzuordnungen setzt er tastend und abwägend die Figuren hinein. Wir gewannen den Eindruck, als setzte sich sein Gefühl zunächst in Linien um, die dann erst nach ihrer malerischen Wirkung innerhalb des gesamten Bildkomplexes von ihm geprüft werden. Da die Linien bis zu einem gewissen Grade als „Kraftlinien" empfunden werden, sprechen wir hier von dynamischer Einfühlung. Es handelt sich bei E um einen Fall latenter Eidetik, die beim Malen oder während des Malens manifest wird.[1]) Im Gefühlsleben liegt bei E der Schwerpunkt der Integration. Es ist stark entwickelt und überstimmt sein begriffliches Denken. Erst in neuerer Zeit macht sich ein größerer Einfluß der Willensfunktion bei E geltend. Damit verbunden ist ein stärkerer Drang nach Zielstrebigkeit und eine wachsende Vorliebe für Bilder, die festumrissene Formen enthalten und dynamisch aufgefaßt sind. Weiterhin macht sich neuerdings bei E eine Abkehr vom Inhaltlichen und Individuellen und ein Hinwenden zum Formalen und Typischen bemerkbar. Er schwankt zwischen entspannter Hingabe an die Dinge und gespannter, gewollter Beobachtung derselben.

In der Musik schätzt E Mozart am meisten. Bezüglich seiner Einstellung zu den verschiedenen Zweigen der Dichtkunst läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Die Lyrik scheint am meisten Eindruck zu machen. Im Leben bemüht sich E häufig, die Rolle eines „Mephisto" und „Don Juan" zu spielen, aber er endet fast immer bei „Werther".

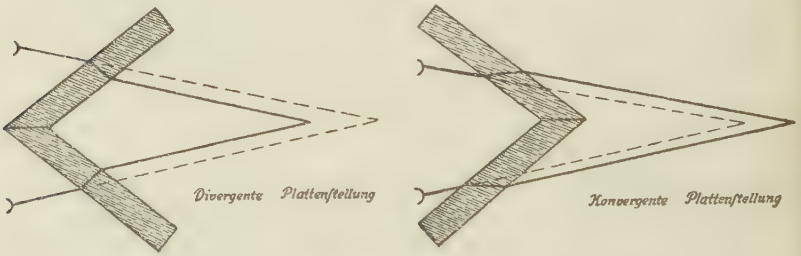
III. Abschnitt.

Versuche mit Rolletschen Platten.

Bei Behandlung der Frage, inwieweit es möglich ist, den nicht integrierten Menschen in die Betrachtungsweise des integrierten, meist künstlerisch orientierten Menschen einzuführen und umgekehrt, führte Professor Jaensch die Rollettschen Platten

[1]) Vgl. die Beobachtungen Heckmanns.

vor, die den wesentlichen Teil des einfachen Apparates darstellen, der auf dem Psychologischen Kongreß in München 1926 scherzhaft als „Weltanschauungsapparat“ bezeichnet wurde. Innerhalb gewisser Grenzen, die wir später noch näher bestimmen werden, gelingt es tatsächlich mit Hilfe dieses Apparates die erwähnte „Umschaltung“ der Betrachtungsweise zu erzielen, wenn auch nur bei relativ einfachen Funktionen, etwa beim Betrachten eines Bildes. Der Apparat besteht aus zwei an einer Drehvorrichtung angebrachten planparallel geschliffenen Glasplatten, die man, von der beobachtenden Versuchsperson aus gesehen, sowohl in konvergente als auch in divergente Stellung bringen kann. Die Maße der Platten sind: Länge 19 cm, Breite 12 cm, Dicke $2^1/_2$ cm. Die zu betrachtenden Bilder werden an einer einfachen Vorrichtung in 20 cm Entfernung von dem Drehpunkt der Platten befestigt. Hinter der Versuchsperson werden schwarze Kulissen so aufgestellt, daß an den Glasplatten keine Reflexe auftreten. Dem jeweiligen Bild kann man durch einen Spiegel die gewünschte Beleuchtung erteilen. Aus der beigefügten Figur ist die physikalische Wirkungsweise des Apparates ersichtlich.



Läßt man nun die verschiedenen Personen zunächst durch die divergent gestellten Platten ein Bild betrachten, so zeigen sich hinsichtlich des Eindrucks, den das Bild auf die einzelnen Versuchspersonen macht, bemerkenswerte Unterschiede. Bei einem nicht ausgewählten Versuchsmaterial stellten die zum desintegrierten Funktionstypus gehörigen Versuchspersonen dem ohne Platten gesehenen Bild gegenüber nur die physikalischen Unterschiede fest, bei divergenter Plattenstellung Vergrößerung und Entfernung des Bildes, bei konvergenter Plattenstellung entsprechend Verkleinerung und Annäherung des Bildes; allerdings fielen den Versuchspersonen die Größenänderungen mehr ins Auge als die Entfernungsänderungen. Das Bild selbst ist und bleibt ihnen Gegenstand, eine mit mehr oder weniger Geschick bemalte

Leinwand, ein buntes Stück Papier. Anders dagegen verhalten sich die zum integrierten Typus gehörigen Versuchspersonen. Diese überschätzen zunächst meist die auftretenden Größenveränderungen des Bildes, die Entfernungsunterschiede bemerken sie weniger, und die betreffenden Angaben sind unsicher und ungenau. Weiterhin sehen sie das Bild inhaltlich in anderer Weise verändert: es erscheint ihnen lebendiger, plastischer, vielfach gar bewegt. Das Bild als Gegenstand wird gar nicht mehr gesehen, sondern die dargestellte lebendige Szene. Bei konvergenter Plattenstellung hingegen stellt sich häufig, wenn auch nicht immer, bei diesen Versuchspersonen die dem desintegrierten Typus eigentümliche Art der Auffassung des Bildes ein: es wird mehr als Gegenstand, als bemaltes Stück Papier gesehen. Stark integrierte Versuchspersonen sehen auch schon ohne die divergenten Rollettschen Platten nur die lebendige Darstellung, die bewegte Szene, nicht aber das Bild als Gegenstand. Diese Versuchspersonen werden erst durch die konvergente Plattenstellung mehr oder weniger in die Sehweise der desintegrierten Versuchspersonen übergeführt. Es handelt sich also um eine durch psychische Einwirkung veränderte Auffassung des Netzhautbildes, die abhängig ist von dem Funktionstypus der Versuchspersonen.[1]) Wie schon die Untersuchungen von E. R. Jaensch, Schönheinz und Warnecke beweisen, ist eine psychische Integration von ausreichender Stärke erforderlich, damit die beschriebenen psychisch bedingten Erscheinungen, die wir hier unter dem Namen Divergenzphänomene zusammenfassen, bei divergenter Plattenstellung zustande kommen. Bei weniger stark integrierten Versuchspersonen tritt diese Umschaltung der Bildauffassung nicht ein. Hierdurch sind die Grenzen der Wirksamkeit des Apparates gegeben, und damit die Möglichkeit, das Auftreten von Divergenzphänomenen als Test zur Bestimmung des Funktionstypus unserer Versuchspersonen zu benutzen. In zweifelhaften Fällen stand uns eine feinere Untersuchungsmethode, welche auch weniger stark integrierte Versuchspersonen erfaßt, zur Verfügung. Diese besteht in der Anwendung des Intermettenzapparates, dessen Wirkungsweise in den Untersuchungen von Schmülling[2])

---

[1]) Vgl. E. R. Jaensch: Zur Analyse der Gesichtswahrnehmung, Leipzig 1909 (Darin die Analyse des Koterschen Phänomens, das hiermit eng zusammenhängt) und die Arbeit von W. Neuhaus, in der von E. R. Jaensch herausgegebenen Typenpsychologie. Berlin, O. Elsner, 1926.

[2]) Erscheinen in der Serienmonographie „Über die Vorstellungswelt der Jugendlichen und den Aufbau des intellektuellen Lebens" der Zeitschrift für Psychologie.

einer genauen Analyse unterzogen wird. Nachdem wir mit den Rollettschen Platten eine Reihe von Versuchen gemacht hatten, deren Ergebnisse mit denjenigen, die K. Warnecke in ihrer Arbeit [1]) gefunden hat, bis auf einige noch später zu behandelnde Variationen übereinstimmen, stellte sich für unsere Arbeit die Notwendigkeit einer genaueren theoretischen Erklärung der Divergenzphänomene als immer dringender heraus. K. Warnecke erbringt durch ihre Versuche den Beweis, daß die größere Lebendigkeit und der Bewegungseindruck des Bildes nicht durch die Größenveränderung bedingt sein kann, sondern nur durch „einen mit den Konvergenzverhältnissen in engem Zusammenhang stehenden Vorgang". Über diesen mit den Konvergenzverhältnissen in engem Zusammenhang stehenden Vorgang versuchten wir ein genaueres Bild zu gewinnen. Bei den zu diesem Zwecke gemachten Versuchen gelangten wir zu einem genaueren Einblick in die Auffassungsweise unserer sämtlichen, als bildende Künstler tätigen Versuchspersonen, beobachteten Unterschiede in ihrem Verhalten, die später auch bei ganz anderen Untersuchungen in analoger Weise zutage traten und sich als typisch herausstellten. Wir bringen nun aus der Gesamtmenge unserer Untersuchungsprotokolle eine Auswahl typischer Aufzeichnungen, die die Verhältnisse gut erläutern und zur Veranschaulichung unserer theoretischen Feststellungen unbedingt erforderlich sind. Es ist in Anbetracht der psychischen Tagesschwankungen, die wir bei einigen Versuchspersonen feststellten, nicht befremdlich, daß die Versuchsprotokolle dieser Versuchspersonen zu verschiedenen Tageszeiten verschieden ausfielen. Die betreffenden Versuchsprotokolle zeigen deutlich, wie sehr bei einem Teil unserer Versuchspersonen die Auffassung bildlicher Darstellungen von der Tageszeit, allgemein von der Stimmung, abhängig sein kann. Wir fügen daher den betreffenden Protokollen neben den Zeitangaben kurze Bemerkungen der Versuchspersonen über ihre Stimmungslage bei.

Versuchsperson A.

1. Zeit des Versuchs: 9—10 Uhr morgens. Dargeboten wurde das Bild „Eisbelustigung" von Hendrik Avercamp. Angaben der Versuchsperson über ihren Zustand: „Ich betrachte alles mit nüchternen Augen. Ein Gedicht, das ich gestern abend las und das von Seele und Stimmung erfüllt war, erschien mir heut morgen beim Lesen blutleer und fade. Ich bin zu wissenschaftlicher Arbeit aufgelegt."

---

[1]) Zur näheren Analyse der Wahrnehmungswelt des B-Typus.

Divergente Plattenstellung: Das Bild an sich, die Darstellung, erscheint mir ziemlich langweilig. Gegenüber der Betrachtung mit bloßem Auge erscheinen die Farben aufgelockert. Die Menschen erscheinen steif, obwohl sie im Begriff sind, Bewegungen zu machen. Das Bild sagt mir nicht sonderlich zu. Es ist zu verzettelt. Ich vermisse jede große Linie. Es gehorcht mir nicht."

Konvergente Plattenstellung: „Das Bild gefällt mir jetzt noch weniger, und die Figuren sind noch steifer. Die Farben liegen erdig auf dem Papier. Sonst sind wenig Unterschiede gegen vorher zu bemerken."

2. Zeit des Versuchs: mittags $^1/_2$—3 Uhr (14 Tage später). Vorgeführtes Bild: Eisbelustigung. Angaben der Versuchsperson über ihr Befinden: „Ich habe das Bedürfnis, mich mit jemand zu unterhalten, am liebsten über gute Bilder, deren Anblick mir Freude macht. Ehe ich von Hause wegging, schauten mich meine Bilder viel freundlicher als gewöhnlich an. Es fehlte nur noch etwas Musik."

Divergente Plattenstellung: „Das Bild ist frischer und lebendiger als damals. Es ist mir unmöglich, jede Bewegungsnuance der verschiedenen Personen treffend zu bezeichnen. Die Mittelfigur erweckt den Eindruck, als ob ein 100 m-Läufer im Moment des Schusses losspringe. Eine von hinten gesehene Frau sieht so aus, als ob ihr Rock herunterfiele, ich warte nur noch darauf, daß sie plötzlich mit der Hand danach greift, um ihn festzuhalten. In der Nähe des Schlagbalkens tanzt einer sicher und selbstgefällig auf dem Eis, links—rechts, links—rechts. Der Himmel ist kalt, aber nicht ganz klar. Es wird bald schneien. Für Momente fliegen die Vögel wirklich, besonders, wenn ich die Augen erst schließe und dann kurz öffne. Wenn ich eine Person fixiere, erstarrt sie plötzlich."

Konvergente Plattenstellung. Das Bild ist seltsam steif geworden. Der Läufer sieht so aus, als sei er am Start sitzen geblieben. Die Figur am Schlagbaum streckt die Beine seitwärts hoch, man weiß gar nicht weshalb. Die von hinten gesehene Frau sieht wie festgefroren aus, und die Vögel sind zu dunklen Flecken an einer gelbbraunen Fläche geworden. Auch wenn ich die Augen erst schließe und dann öffne, kommt kaum mehr Bewegung in das Bild.

3. Zeit des Versuchs: abends zwischen 9 und 10 Uhr (Wochen später). Vorgeführtes Bild: Eisbelustigung. Angaben der Versuchsperson über ihr Befinden: „Heute gegen 5 Uhr hatte ich ein seltsames Erlebnis, das mich jetzt noch beschäftigt: Ich

saß in einem Kolleg, der Hörsaal war verdunkelt, nur die Projektionslampe warf ihren Lichtkegel an die Wand. Der Dozent stand wie ein Schatten vor der hellen Projektionslampe und riß aus irgend einem Grunde plötzlich die Arme hoch. In demselben Moment wuchs er zu gigantischer Größe empor, reckte sich bis zur Decke einer riesigen hellen Kuppel. Ich war ganz erstaunt, jedoch als ich genau hinblickte, war alles wie gewöhnlich."

(Dasselbe Protokoll wird an anderer Stelle unter anderen Gesichtspunkten ausführlicher behandelt. Es ist hier nur das angeführt, was zur Erklärung der folgenden Erscheinung bedeutsam ist.)

Divergente Stellung. In dem Bild treten zwei Personen hervor und werden immer größer, rücken in den Vordergrund und werden überlebensgroß. Gleichzeitig verlieren sie ihren eigentlichen Charakter. Ein unheimliches Gefühl begleitet den Vorgang. Die eine Person wird undeutlich und duckt sich zu Füßen der anderen, die nun einen gespenstig wehenden dunkeln Mantel bekommt, die Arme scharf emporreckt und ein Beil schwingt. Um sie herum entsteht eine trübe, gespenstige Landschaft, grau, fahlgrün, schieferblau, fahlgelb. Eine mittelalterliche Hinrichtungsszene." Frage an die Versuchsperson: „Sehen Sie das alles wirklich?" Antwort: „Nein, jetzt sehe ich wieder das ursprüngliche Bild „Eisbelustigung", nur die beiden Figuren sind etwas größer als die anderen. Ich dachte während der Betrachtung an das Erlebnis von heute nachmittag und einen mir dunkel vorschwebenden Bildentwurf „Hinrichtung". Beides verschmolz mit dem vorliegenden Bild. Meine Phantasie scheint überreizt, ich glaube, ich habe zu viel geraucht."

Konvergente Plattenstellung. „Das Bild ist wie sonst, nur nicht ganz so starr. Ich habe das Gefühl, als sei die Verbindung zwischen den Gestalten meiner Phantasie und den Figuren des Bildes abgeschnitten."

Wir wiederholten derartige Versuche mit A zu verschiedenen Tageszeiten mit und ohne akustischen Störungsreiz unter Verwendung anderer Bilder (Ernst Würtenberger: Die sieben Schwaben; Walter Geffken: Ein Frühlingslied; Fritz von Wille: Das hohe Venn; Raffael: Madonna della Sedia; P. P. Rubens: Das [kleine] jüngste Gericht und Nymphen von Satyren verfolgt). Dabei ergab sich zunächst, daß Divergenzphänomene sowohl des Abends wie in stark stimmungsbetonten Zuständen der Versuchsperson A am ausgeprägtesten auftreten. Die Besonderheiten der Phänomene bei einigen dieser Bilder seien kurz erwähnt: Ernst Würtenbergers „Sieben Schwaben". Der Gesichts-

ausdruck der einzelnen Figuren wird besonders deutlich empfunden und als repräsentativ für einzelne Menschentypen bezeichnet, unterstützt durch die Deutung von Bewegung und Körperhaltung der betreffenden Figuren. Bei Angabe der verschiedenen Nuancen von Furcht, die in den Gesichtern usw. zum Ausdruck gebracht sind, ahmt A unwillkürlich Bewegung und Mienenspiel der einzelnen Figuren nach. Die Wahrnehmung des Gesichtsausdrucks, der Bewegung usw. löst also neben dunklen Totalvorstellungen Bewegungsbilder aus, welche motorisch begleitet und gesteigert werden, während die dunklen Vorstellungen vermöge einer Integration visueller, motorischer und abstrahierender Funktionen begrifflich formuliert und zum Ausdruck gebracht werden. Auf diese Deutung der Erscheinungen weisen auch weitere Aussagen der Versuchspersonen hin wie „Ich fühle die Bewegungen der Figuren in meinen eigenen Gliedern" oder: „Ich muß mir häufig die sprachliche Formulierung einer mir nicht sehr geläufigen Vorstellung erleichtern, indem ich die entsprechende Gebärde mache." Spricht die Analyse dieser Erscheinungen einerseits für eine Integration psychischer Funktionen, so gibt sie andererseits einen Hinweis auf die Entwicklung des Denkens: Wir erblicken bei den hierher gehörigen Personen in dem Bewegungsbild eine primitive Form bezw. Vorstufe der Abstraktion.

Fast genau so verhält sich A bei Vorführung des Bildes „Das (kleine) jüngste Gericht" und „Nymphen von Satyren verfolgt". Bei dem Bild „Ein Frühlingslied" von Geffken hat A neben dem Bewegungseindruck akustische Anschauungsbilder. Er hört ganz deutlich Akkorde aus dem Frühlingslied von Mendelsohn-Bartholdi, die ihrerseits wieder die Bewegung des Bildes verstärken. Diese macht die gehörten Akkorde wieder deutlicher. Wir haben hier eine besondere Form psychischer Integration: visuelle, motorische und akustische Funktionsschichten sind integriert, stehen in Wechselwirkung und steigern das Phänomen. Da wir ähnliche Erscheinungen später noch öfter behandeln, führen wir dafür einen kurzen Ausdruck ein und reden von „eidetischen Spannungsphänomenen". Bei dem Bild „Das hohe Venn" wird die Bewegung der Wolken gesehen. Über die Landschaft wandern Lichtschimmer. A sagt: „Ich wundere mich, wie sehr ich die Stimmung der Landschaft empfinde und ihr ausschließlich meine Aufmerksamkeit zuwenden muß, während für gewöhnlich Stimmungswerte wenig Eindruck auf mich machen." Es scheint hiernach, daß A Stimmungsqualitäten erst dann stärker empfindet, wenn sie irgendwie mit Bewegungen verbunden sind. Das wird bestätigt durch seine Aussage: „Nur die stark bewegte

Landschaft hat für mich auch eine starke Stimmung.“ Er variiert den Anspruch von Meyer-Graefe: „Die Landschaft ist ein in Atmosphärentönen wiedergegebenes Gefühl“ dahin, „die Landschaft ist ein als Bewegungs- und Kraftlinienkomplex wiedergegebenes Gefühl“. Hiermit bekennt sich A zum Expressionismus. Ein akustischer Störungsreiz (Pfiff) bewirkt bei allen Bildern neben einer Erhöhung der Kontraste ein plötzliches Erstarren der Darstellung. A sagt: „Das Bild erstarrt in Farbe.“ Außerdem huscht bei jedem Pfiff ein fahlgelber Lichtschein vor dem Bild vorbei. Gehörte oder vorgestellte Musik dagegen verstärkt die Bewegung der Bilder, vorausgesetzt, daß „der Rhythmus des Bildes nicht dem der Musik widerspricht“. Tritt letzteres ein, so empfindet A Unlustgefühle. Der Versuch mit dem letzterwähnten Bild ist insofern besonders bemerkenswert, als A durch die divergenten Rollettschen Platten instand gesetzt ist, eine mehr impressionistisch wiedergegebene Landschaft seiner (expressionistischen) Auffassung entsprechend zu sehen, also mit dem Ich zu integrieren, ein Beweis dafür, wie sehr der Rollettsche Plattenapparat bei Divergenzstellung eine integrierte Betrachtungsweise der Bilder fördert. Eine latent vorliegende Integration psychischer Funktionen wird durch die Anwendung divergenter Rollettscher Platten manifest, derart, daß auch die Verschiedenheiten der einzelnen Versuchspersonen klarer zutage treten. Als Beleg dafür stellen wir im folgenden die Protokolle von B denen von A gegenüber.

Versuchsperson B.

1. Zeit des Versuchs: morgens 10—11 Uhr. Vorgeführtes Bild: Eisbelustigung. Angaben der Versuchsperson über ihr Befinden: „Ich bin noch etwas müde, habe wahrscheinlich nicht ausgeschlafen. Ich neige dazu, gedankenlos Bilder zu betrachten.“

Divergente Plattenstellung. „Die Farben fangen an zu leuchten, werden durchsichtig und unstofflich. Die Figuren sehen so aus, als machten sie etwas lässige Bewegungen. Über dem ganzen Bild liegt die Abendstimmung einer Landschaft, die mir fremd ist, in der ich mich nicht wohl fühlen würde “

Konvergente Plattenstellung. „Die Farben haben ihre Leuchtkraft verloren, obwohl die Kontraste stärker geworden sind. Die Konturen der Figuren, die nunmehr etwas steif wirken, treten schärfer und härter hervor. Solche Bilder liegen mir nicht.“

2. Zeit des Versuchs: nachmittags zwischen $3^1/_2$ und 4 Uhr (8 Tage später). Vorgeführtes Bild: Eisbelustigung. Besondere

Angaben der Versuchsperson: „Mein Befinden ist normal, ich habe aber an dem Bild kein Interesse mehr."

Ergebnis des Versuchs: B macht, abgesehen von der wörtlichen Formulierung seiner Aussagen, dieselben Angaben wie bei Versuch 1. Nur werden die Bewegungen der einzelnen Figuren nicht mehr allgemein als lässig bezeichnet, sondern nuancierter empfunden, ohne daß die Versuchsperson die Bewegungsnuancen mit Worten beschreiben kann. Wir sahen daher von einer dritten Vorführung des Bildes „Eisbelustigung" ab und wiederholten die Versuche mit dem Bild „Das hohe Venn".

3. Zeit des Versuchs: 9—10 Uhr morgens. Angaben der Versuchsperson: „Mein Befinden ist als normal zu bezeichnen."

Divergente Plattenstellung. „Über einer rauhen, ernsten Landschaft mit tief eingeschnittenen Tälern, in denen spärliches Grün leuchtet, ein zerrissener, schwermütig stimmender Himmel, düsteres Gewölk. Man schaut über grell beleuchtete, kärglich bewachsene Hänge in die Endlosigkeit einer kalten und trostlosen Hochebene, die keinen rechten Sommer kennt. Die Menschen, die hier wohnen, müssen ein karges und freudearmes Leben führen. Eine Landschaft voll Schwermut und Einsamkeit."

Konvergente Plattenstellung. „Das Bild ist auf einmal, was die Stimmung anbetrifft, gleichgültig und nichtssagend geworden. Es ist eigentlich nur noch eine bunte Fläche mit starken Kontrasten. Man sieht die einzelnen Pünktchen, aus denen sich der Farbdruck zusammensetzt. So kann mir das Bild nicht recht gefallen."

Wir wiederholten den Versuch zu verschiedenen Tageszeiten. Nennenswerte Unterschiede gegenüber dem vorigen Protokoll konnten wir bei B nicht feststellen. Auch seine jeweilige Stimmungslage hatte wenig Einfluß auf die Art, wie er das Bild sah, der Stimmungsgehalt des Bildes löschte vielmehr seine eigene Stimmung vollkommen aus. Größeren Einfluß dagegen hatten Änderungen der äußeren Verhältnisse, unter denen das Bild dargeboten wurde, wie etwa die jeweilige Beleuchtung des Bildes, Wärme oder Kälte des Raumes, in dem er sich befand. Akustische Störungsreize erzeugten Änderungen in der Farbauffassung des Bildes. Hierzu nachstehendes Protokoll.

4. Dargebotenes Bild W. Geffken: Ein Frühlingslied.

Divergente Plattenstellung. „Ich bewundere die feine Farbenkomposition des Bildes, von einem lyrischen Dichter unter den Malern geschaffen. Die Frühlingsengel, die in den Wolken spielen, lösen sich auf und werden zu Wölkchen, die dem Bild einen eigenartigen Stimmungszauber verleihen. Beim Er-

tönen der Pfeife (akustischer Störungsreiz) legt sich über das ganze Bild, vornehmlich aber über den Hintergrund, ein feiner, blauer Hauch. Die Engel, die inzwischen wieder aufgetaucht waren, verschwinden wie auf Kommando."

Konvergente Plattenstellung. „Ich sehe die Technik des Bildes, es ist in einer eigenartigen Manier gearbeitet, die der Darstellung in feiner Weise Rechnung trägt. Die Engel hängen etwas schwer, etwa wie kleine Bällchen, am Himmel. Beim Ertönen der Pfeife legt sich eine leichte blaue Lasur über das Bild, die nach meinem Empfinden den Eindruck etwas stört und auch zu der Technik des Bildes im Widerspruch steht."

Die angeführten Protokolle mögen genügen, um zu zeigen, wie der Rollettsche Plattenversuch Unterschiede in der Verhaltungsweise der beiden Versuchspersonen hinsichtlich der Auffassung der Sehdinge manifest macht. Von Protokollen der anderen Versuchspersonen geben wir der Kürze halber aus dem Gesamtmaterial nur je ein Protokoll, um zu erläutern, daß die Versuchspersonen C, D und E ihrem Verhalten nach zwischen A und B stehen, wobei C und E dem Hauptfall B nahe kommen, während D mehr nach A hinneigt.

Versuchsperson C.

Vorgeführtes Bild: Bildnis eines Kleinrentners.

Divergente Plattenstellung. „Das trübe, traurige Bild tiefster Resignation. Ein Mann, der im Laufe eines bitteren Lebensabends tränenlos geworden ist. Wenn ich den Blick von dem düsteren Hintergrund weg und wieder auf sein Gesicht richte, zuckt ein ganz leises, unsagbar bitteres Lächeln um Mund und Auge. Er sieht mich nicht, obwohl ich dicht neben ihm stehe, denn trübe Gedanken zermürben ihn innerlich und verdunkeln seinen Blick."

Konvergente Plattenstellung. Ich habe jetzt dasselbe Gefühl, wie ich es häufig beim Malen empfinde. Zuerst ist alles Licht und Stimmung, man fühlt und ahnt in den Dingen ein anderes Leben, und dann sieht man sich plötzlich mit einem Pinsel in allerhand Farben herumwühlen. Es riecht nach der Tube, an den Händen fühlt man klebriges Öl. So ist mir auch jetzt plötzlich zumute. Ich habe mit dem, was ich eben gesagt habe, gar keine rechte Fühlung mehr, wenn ich diese bemalte Pappe sehe, Farben und Lasuren. Ich sehe die manchmal zaghaft und unsicher hingesetzten Pinselstriche."

Wir wiederholten denselben Versuch mit akustischem Störungsreiz, indem wir während der Betrachtung des Bildes eine Pfeife

ertönen ließen und fanden, daß der Störungsreiz bei C auf die Bildauffassung keinen feststellbaren Einfluß hatte. Erst wenn wir die Pfeife sehr laut, schrill und überraschend ertönen ließen, erschien das Bild für C plötzlich und für den ersten Moment wie ausgelöscht. C führt das auf den Schreck und damit auf eine plötzliche und heftige Umlenkung der Aufmerksamkeit zurück. Diese Erklärung halten wir für wahrscheinlich, um so mehr, als derselbe schrille Pfiff keinerlei Veränderungen veranlaßte, sobald die Versuchsperson darauf vorbereitet war. Ein momentanes Verschwinden des Bildes auf einen sehr heftigen und überraschenden Störungkreiz hin beobachteten wir auch bei den Versuchspersonen D und E, bei B dagegen huschte ein heller, gelb oder gelbgrün gefärbter Lichtstreifen über das Bild, während A das Bild für einen Moment mit sehr scharfen Konturen und starken Farb- und Helligkeitskontrasten sah. Dasselbe stellten wir auch bei D fest, wenn er sich in emotionalen Zuständen befand.

Versuchsperson D.

Vorgeführtes Bild: F. v. Wille: Das hohe Venn.

Divergente Plattenstellung. „Ich sehe vor allem die Bewegung des Bildes. Wolken schieben sich übereinander und begleiten die Bewegung des Geländes. Wolken und Landschollen drängen übereinandergreifend dem Horizont zu, hin und wieder von unbekannten Kräften gestaut und gepreßt. So entsteht die Stimmung einer Landschaft, in der die Naturgewalten miteinander ringen."

Konvergente Plattenstellung. „Die Farb- und Helligkeitskontraste sind auf Kosten der Bewegung ausgesprochener geworden. Die Technik des Bildes tritt stärker hervor und ich sehe, daß in ihr die Bewegungs- und Kraftlinienverhältnisse des Bildes schon angedeutet sind."

Versuchsperson E.

Vorgeführtes Bild: F. v. Wille: Das hohe Venn.

Divergente Plattenstellung. „Eine düstere und zerklüftete Landschaft, in der man leicht friert und vom Wind zerzaust wird. Alles Wachstum ist dem Kampf der Elemente ausgesetzt. Etwas Unstetes und Gespenstiges liegt über der ganzen Landschaft."

Konvergente Plattenstellung. „Ich sehe vor allem die Pinselführung, die dem jeweilig beabsichtigten malerischen Effekt in feiner Weise Rechnung trägt. Die Farb- und Helligkeitskontraste treten stärker in Erscheinung. Der Kunstdruck scheint das Bild nur unvollkommen wiederzugeben."

Wir erklären uns das Zustandekommen der bei den Rollettschen Plattenversuchen beobachteten Phänomene auf Grund folgender Momente:

1. Eine auf den Gesamtwahrnehmungskomplex gerichtete und verteilte Aufmerksamkeit fördert das Zustandekommen einer ästhetischen Apperzeption.

2. Eine sukzessive scharfe Richtung der Aufmerkamkeit auf einzelne Teile des Wahrnehmungskomplexes erschwert oder verhindert das Zustandekommen einer ästhetischen Apperzeption.

3. Eine Integration psychischer Funktionen ist die Grundlage jeder ästhetischen Apperzeption.

Folgende Überlegung ließ uns diese drei Punkte als der Wirklichkeit entsprechend erscheinen: All die Vorgänge, die nach den verschiedensten ästhetischen Theorien für eine ästhetische Apperzeption charakteristisch sind, Vorgänge wie „inneres Nachleben", „Kontemplation", „Einfühlung", „Persönlichkeitsapperzeption", „Illusion", daneben „objektive direkte Faktoren", „symbolische Auffassung" usw. kommen erst zu voller Entfaltung, wenn die Aufmerksamkeit nicht ausschließlich und mit aller Energie, wie es etwa beim wissenschaftlichen Beobachten der Fall ist, auf den Sinneseindruck konzentriert wird. Während wir unsere Aufmerksamkeit beim scharfen Beobachten der Außenwelt lediglich nach außen, beim scharfen Beobachten unserer Vorstellungen ausschließlich nach innen richten müssen, wird bei der ästhetischen Auffassung der Sehdinge ein mittleres, zwischen jenen beiden Extremen gelegenes Verhalten beobachtet. Die Gesichtseindrücke werden zwar beobachtet, aber nicht so, daß sie einer Analyse, einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Es klingen vielmehr dunkel bewußte Komplexe in anderen Funktionsschichten an, gruppieren sich um den Wahrnehmungskomplex und verschmelzen mit ihm zu organischer Einheit. Diese Verschmelzung von Komplexen verschiedener Funktionsschichten mit Komplexen der jeweilig angeregten Schicht zu einem Ganzen nennen wir Integration, und diese ist das Hauptcharakteristikum des integrierten Typus. Ästhetische Apperzeption ist also nichts anderes als ein Sonderfall integrierter Funktionsweise.

Wie erklärt es sich nun, daß durch die divergente Stellung der Rollettschen Platten der integrierte Typus zur Annahme einer der erwähnten ästhetischen Verhaltungsweisen veranlaßt wird? Stark integrierte Menschen werden ohne Zweifel während eines großen Teils ihres Lebens von selbst ästhetische Verhaltungsweisen den Sehdingen gegenüber an den Tag legen. Bei weniger stark

integrierter Funktionsweise ist eine latente Bereitschaft dazu vorhanden. Nun sehen wir das Hauptmerkmal der Wirkungsweise divergenter Rollettscher Platten darin, daß integrierte Menschen zu einer Stellung der Augenachsen veranlaßt werden, die derjenigen beim Fernsehen nahe kommt, wobei ein genaues, scharfes und sukzessives Fixieren einzelner Bildpunkte ausgeschaltet wird. Damit ergibt sich die einer ästhetischen Apperzeption günstige Verhaltungsweise: Der wahrgenommene Bildkomplex verliert seine starre Objektgebundenheit, verschmilzt mit Komplexen aus anderen Funktionsschichten und wird subjektiven Veränderungen gegenüber weniger widerstandsfähig. [1]) So kommen die in unseren Protokollen beschriebenen Erscheinungen zustande, bei denen sich die besondere Art der psychischen Integration jeder einzelnen Versuchsperson voll auswirken kann. Daß hierbei gewisse Unterschiede auftreten, ist aus unseren Protokollen ersichtlich. Diese Unterschiede treten bei anderen in dieser Arbeit behandelten Phänomenen stärker hervor und sind einer genaueren Untersuchung zugänglicher. Sie sollen daher erst dort klarer formuliert und auf besondere Arten der Integration seelischer Funktionen zurückgeführt werden. Es soll hiermit nicht gesagt sein, daß diese Erklärungsgründe erschöpfend sind. Es mag sein, daß der Blick in die Ferne auch ganz unmittelbar und ohne Vermittlung bestimmter Verhaltungsweisen der Aufmerksamkeit die Vorstellung stärker beeinflußt und die Wahrnehmung zu einem vorstellungsnäheren Prozeß macht, während die Empfindungselemente darin zurücktreten. Manche Erscheinungen sprechen hierfür. Bei Konvergenz für die Nähe sind die sinnlichen Elemente im Übergewicht. Farben erscheinen eindringlicher (Kostersches Phänomen). Umgekehrt treten bei Konvergenz für die Ferne, wenn z. B. der Versuch am Heringschen Haploskop durchgeführt wird, die Tiefenmerkmale in demselben Maß hervor, wie die Farbenwerte zurücktreten.

Die Querdisparation oder binokulare Parallaxe wird bei Konvergenz für die Ferne stärker ausgewertet, bei Konvergenz für die

[1]) Das Verhalten der Aufmerksamkeit ist bei Naheinstellung ein anderes als bei Ferneinstellung. E. R. Jaensch hat gezeigt, daß unter sonst gleichen Verhältnissen (Gleichheit der Netzhautbilder) bei Nahestellung der Aufmerksamkeit die sinnlichen Inhalte schärfer und deutlicher hervortreten als bei Ferneinstellung. Aubert-Förstersches und Kostersches Phänomen. Es gelangen also bei Nahestellung von Blick und Aufmerksamkeit die sinnlichen Qualitäten ins Übergewicht.

Nähe schwächer, so daß z. B. ein bei mittlerer Konvergenz gleichseitig erscheinendes Prisma (Fadentriepel) bei Konvergenz für die Nähe abgeflacht, bei Konvergenz für die Ferne überplastisch erscheint. Nun aber sind beim Zustandekommen der Tiefeneindrücke immer Vorstellungen wirksam. Es treten also diejenigen Phänomene der Wahrnehmung, bei deren Zustandekommen Vorstellungen mitwirken, bei Konvergenz für die Ferne in stärkerer Ausprägung auf. Diejenigen dagegen, in denen diese Mitwirkung der Vorstellung nicht besteht, treten bei Konvergenz für die Nähe stärker in Erscheinung.

Einfache Synästhesien und verwandte Erscheinungen.

Die Untersuchung der Synästhesien gibt einen weiteren Einblick in die psychische Struktur des integrierten Typus und läßt, mehr noch als die Versuche mit Rollettschen Platten, die verschiedenen Variationen innerhalb dieses Typus klar zutage treten. Bei unseren Versuchen lehnten wir uns anfänglich an die vor längerer Zeit im hiesigen Institut von J. Meier angefertigte Arbeit „Über Synästhesien" an, wozu in neuerer Zeit die Mitteilungen von G. Anschütz, „Über komplexe musikalische Synopsie" treten. Wir können natürlich im Rahmen dieser Arbeit von dem Gesamtmaterial nur eine beschränkte Zahl von Versuchen anführen. Wir begnügen uns mit der Behandlung der prägnantesten Fälle und einer Angabe der Ergebnisse, soweit sie für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind. Immerhin genügen diese, um zu zeigen, daß es sich bei den Synästhetikern nicht um einen einheitlichen Strukturtypus handelt, und daß bei den Synästhesien Unterschiede zutage treten, die sich später bei der Behandlung der spontanen Anschauungsbilder noch deutlicher zeigen, und die verschiedenartige psychische Gesamtstruktur der Versuchspersonen kennzeichnen. Es wird sich zeigen, daß viele Eigenschaften, die J. Meier den Synästhetikern allgemein zuspricht, nur für eine bestimmte Gruppe von Synästhetikern charakteristisch sind. Es handelt sich hier um Strukturunterschiede, die sich erst bei der Untersuchung von Begriffssymbolen, komplexen Synopsien und spontanen Anschauungsbildern deutlich nachweisen lassen, obwohl sie auch bei den einfachen Synopsien vorhanden sind. Die Erscheinung komplexer musikalischer Synopsie beschreiben wir aus methodischen Gründen zusammen mit den spontan auftretenden eidetischen Phänomenen. Schon jetzt sei gesagt, daß die von uns gefundenen tatsächlichen Feststellungen sich in wesentlichen Punkten mit denen von G. Anschütz decken. Unsere theoretische Auswertung der Tatbestände wird natürlich eine andere sein, da wir bei unseren

Untersuchungen von einer viel allgemeineren Basis ausgingen. Zunächst weniger komplexe Fälle von Synästhesien bei den Versuchspersonen A, B und D. Bei C und E ließen sich keine Synästhesien nachweisen.

A gibt als Vokalfarben an:

a schwarz in wechselnder Tönung,
o violett,
u dunkelrot,
e grau ohne Farbtönung,
ä grau mit indischgelb gebrochen,
ö grau mit rot gebrochen,
i weiß,
ü weiß mit grün gebrochen,
ei orange,
eu grüngelb mit roten Schlieren,
au ultramarinblau.

Die Farben werden sowohl als Flächen- wie als Raumfarben in 2—5 m Entfernung gesehen. Voraussetzungen für das Auftreten dieser einfachen Phänomene ist ein durchaus neutrales Befinden der Versuchsperson. In stark stimmungsbetonten Zuständen treten komplexere Farberscheinungen auf. Wird nur das Schriftbild der betreffenden Vokale dargeboten, so treten die Synästhesien gewöhnlich als Vorstellungssynästhesien auf. Erst bei Konzentration werden sie eidetisch gesehen. Gleichzeitig wird dem Schriftbild je nach seiner Linienführung rein gefühlsmäßig eine Ausdrucksqualität zugeordnet. Eine genauere Analyse dieser Erscheinung, die schon in das Gebiet der Begriffssymbole hineinreicht, bringen wir an anderer Stelle, wo sie unter anderen Gesichtspunkten behandelt, zur Erklärung komplexerer Erscheinungen herangezogen ist. Dagegen erscheinen bei Darbietung der Vokale durch eine menschliche Stimme fast immer Photismen, deren Eigenschaften und Verhaltungsweisen mit denen von Anschauungsbildern übereinstimmen. Manche Stimmen rufen bei A eine gewisse Grundstimmung, vielfach auch eine dunkle Totalvorstellung hervor. In solchen Fällen verlieren die Erscheinungen ihren elementaren Charakter und werden komplexer. Am besten eignen sich zur Erzielung einfacher Vokalfarben solche Stimmen, die A als grau bezeichnet. Es sind gefühlsmäßig neutrale Stimmen, d. h. solche, die keinen ausgesprochenen Affektwert für die Versuchsperson besitzen. Die meisten anderen Stimmen rufen mehr oder weniger komplexe Synopsien hervor. A gibt an: „Mein Vater hat eine indischgelbe Stimme. (Die Stimme einer Freundin

sieht aus wie Federwölkchen am blaßblauen Himmel. Das sah ich am deutlichsten, als sie bei irgend einer Gelegenheit „hier" rief. Der Verkehr mit vielen mir sonst sympathischen Menschen wird mir häufig verleidet, weil ihre Stimme eine Farbennuance hat, die mich kneift oder eine unangenehme Eigenschaft repräsentiert". Dieses kleine Beispiel möge als Hinweis auf die „Reizbarkeit" mancher Künstlernaturen genügen.) Sodann wurden die Vokale in Verbindung mit Konsonanten dargeboten. A gibt an, daß sich die Farben materialisieren, den Charakter von Oberflächenfarben annehmen und auf einer Oberfläche von einer durch den Konsonanten bestimmten Struktur in ca. 25 cm vor dem Auge erscheinen oder aber als Leuchtkörper von bestimmter Struktur:

sch Rakete,
s fein gerillt,
z verkratzte glatte Fläche,
w kurzwellig,
l langwellig, schleimig,
m samtartig,
n tuchartig,
r in wirbelnder Bewegung,
h wie Sonnenstäubchen,
b auf einer glatten Kugeloberfläche,
f wie der Rauchfaden einer Zigarette,
t punktiert,
g schmierig wie Schmalz.

Entsprechend sind die Angaben von D. Als Vokalfarben gibt D folgende an:

a leuchtend braun,
o dunkelblau,
u ultramarinblau,
e leuchtend gelb,
ä ockerfarbig,
ö kadmiumgelb,
i leuchtend grün,
ei frühlingsgrün,
ü blaugrün,
eu sattes Dunkelgrün,
au dunkelviolett.

Verbindungen von Vokalen und Konsonanten erzeugen ähnliche Phänomene wie bei A. Die Farben werden dann in bestimmten, den jeweiligen Konsonanten fest zugeordneten Strukturen vorgestellt, bei starker Konzentration eidetisch gesehen. In

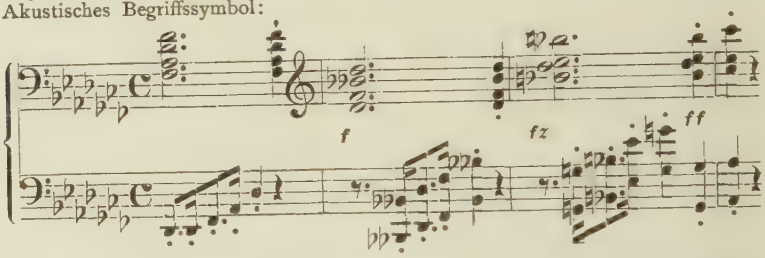
der Zuordnung von Vokalen und Farben liegt bei A und D eine gewisse Systematik: klang-verwandte Vokale erzeugen verwandte Farben. Die Zuordnung der Vokale und Konsonanten zu Farben und Strukturen ist bei beiden im Gegensatz zu B konstant, in komplexeren Erscheinungen gibt sie für A den Grundton an. B gibt bei akustischer Darbietung der Vokale zu verschiedenen Zeiten verschiedene Vokalfarben an, die als Anschauungsbilder gesehen werden. Eine Verbindung von Konsonanten und Vokalen erzeugt Vokalfarben, die mehr oder weniger mit grau gebrochen sind, weit seltener aber haben sie eine bestimmte Struktur. Charakteristisch für B ist, daß die Photismen unmittelbar und nur bei akustischen Reizen auftreten, nie aber feststellbar durch die Vorstellung vermittelt, eingeleitet oder begleitet werden. Mitschwingende Gefühle sind so unbestimmt, daß B nichts darüber aussagen kann. Wir sehen in der bei A und B konstanten Zuordnung von akustischen und visuellen Elementen eine Vorstufe zu den beiden nachweisbaren Begriffssymbolen. Unter einem Begriffssymbol verstehen wir die Repräsentation eines Begriffes durch ein Bild. Hierbei unterscheiden wir zwischen visuellen, akustischen und motorischen Begriffssymbolen. Die Verbindung zwischen Bild und Begriff kann durch das Gefühl, durch Überlegung, durch die Erfahrung oder durch ein Zusammenwirken dieser drei Momente gestiftet sein. Die Begriffssymbole sind nicht angelernt wie für die Mehrheit der Menschen, denen die Sprache Begriffssymbole an die Hand gibt,[1]) sondern liegen in der psychischen Struktur dieser Gruppe von Integrierten, zu der A und B gehören, begründet. Wir sprechen in solchen Fällen von originalen Begriffssymbolen. Am stärksten fanden wir die Erscheinung originaler Begriffssymbole bei A ausgeprägt, während sich bei B kaum Ansätze dazu zeigten. Wir stellten bei A sowohl visuelle und akustische wie motorische Begriffssymbole fest. Ein gleichzeitiges Auftreten von visuellen und motorischen Begriffssymbolen, die psychologisch äquivalent sind, d. h. denselben Begriff repräsentieren, erzeugt bei A eine Spannung, die für gewöhnlich durch ein die beiden Komponenten enthaltendes, spontan auftretendes eidetisches Phänomen abreagiert wird, wobei gleichzeitig der entsprechende Begriff plötz-

[1]) Visuelle und akustische Begriffssymbole bei der geschriebenen und gesprochenen Sprache, motorische Begriffssymbole bei der Gebärdensprache.

lich ins Bewußtsein tritt. Bei D ließen sich vor allem visuelle Begriffssymbole nachweisen, die bei besonderer Konzentration oder in emotionalen Zuständen eidetisch gesehen wurden und dann ähnliche Eigenschaften und Verhaltungsweisen zeigten wie die von A. Zu akustischen Begriffssymbolen waren bei D nur sehr schwache, zu motorischen Begriffssymbolen stärkere Ansätze vorhanden. Die beiliegenden Tafeln veranschaulichen das oben Gesagte.

Versuchsperson A.

Begriff: Arbeit:
Akustisches Begriffssymbol:



Visuelles Begriffssymbol: (Siehe Tafel.)

Die entsprechenden Protokolle zeigen, wie das Begriffssymbol für Arbeit mit anderen Komplexen vor allen dunklen Totalvorstellungen und Gefühlen integriert, in emotionalen Zuständen variiert und als spontan auftretendes eidetisches Phänomen gesehen, bezw. gehört wird. Derartige Erscheinungen sind an anderer Stelle dieser Arbeit ausführlich behandelt. Wir gehen deshalb hier nicht weiter darauf ein.

Beobachtungen und Untersuchungen an C führten, obwohl C nicht Synästhetiker ist, zur Feststellung von Begriffssymbolen und Bildkompositionen, die auf ersteren beruhen. Jedoch läßt es sich nicht entscheiden, wie weit die Begriffssymbole original, d. h. in der Struktur von C verankert sind, oder wie weit er sie übernommen hat, da sich C, wie schon bei der Behandlung seines psychischen Gesamtverhaltens erwähnt wurde, sehr viel mit der Bibel beschäftigt und ihm daher die Begriffssymbolik, die dort vor allem in der Offenbarung Johannis eine hervorragende Rolle spielt, sehr geläufig ist. Eine Komposition „Untergang der menschlichen Kultur durch Feuer und Blut", die bei C als spontanes Anschauungsbild im Rahmen eines größeren Zyklus von Anschauungsbildern derselben Art in Erscheinung trat, zeigte sehr deutlich den großen Einfluß biblischer Begriffssymbolik. Bilder

Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

dieser Art besitzen eine große Beweglichkeit bei C, und werden bei Hingabe daran immer deutlicher. „Ich habe das Gefühl, als dächte ich mit dem Auge", sagt C, „aber es ist ein zwangloses Denken, ein freier und ungehemmter und nicht willkürlich herbeiführbarer Gedankenablauf". Wie weit die in dieser Darstellung verwandten Begriffssymbole originaler Natur sind, läßt sich nicht sicher erkennen. Wir schließen aber aus der Leichtigkeit, mit der C diese handhabt und aus der Vorliebe, die er für solche Darstellungen hegt, daß die Anlage dazu mindestens latent vorlag und vielleicht erst durch die Beschäftigung mit der biblischen Symbolik angeregt und manifest geworden ist. Die Bilder ließen jedenfalls klar erkennen, daß in dieser Darstellungsart und der sie bedingenden psychischen Anlage nicht der Schwerpunkt der künstlerischen Begabung von Versuchsperson C zu suchen ist. Daß bei C originale Begriffssymbole auftreten, obwohl er nicht Synästhetiker ist, beweist, daß Synästhesien und Begriffssymbole zwar eine Integration der seelischen Funktionen voraussetzen, im übrigen aber nicht auf derselben psychischen Anlage basieren, die dem Synästhetikertypus schlechthin zukommt, sondern daß sie zwei verschiedene Variationen integrierter Funktionsweise kennzeichnen, obwohl beide häufig zusammen in die Erscheinung treten. Die Verknüpfung von Begriffssymbolen und Synästhesien in einer Person führen wir auf eine allgemeinere psychische Struktur zurück, die nicht nur hier, sondern auch bei vielen anderen Funktionen die Art von deren Verknüpfung und Ablauf bestimmt. Diese allgemeinere Struktur sehen wir darin, daß verschiedene Sinnesgebiete auf dem Wege über das Gefühl, die Vorstellung und die abstrakt unanschaulichen Denkfunktionen integriert werden. Reine Wahrnehmungssynästhesie ohne Komplexe aus diesen erwähnten Funktionsschichten spricht nur für eine partielle Integration der betreffenden Sinnesfunktionen ohne Vermittlung dieser inneren, zum Teil höheren Funktionen. Solche Fälle, wo die Zahl der integrierten Funktionsschichten gering ist wie etwa beim Eidetiker mit wenig beweglichen Anschauungsbildern, lassen auf eine Integration geringen Umfangs schließen. Damit ist aber über den Stärkegrad der Integration nichts ausgesagt. Die Funktionsschichten sind um so stärker integriert, je geringer der Widerstand ist, der sich ihrem Zusammenwirken entgegensetzt. Die Integration vollzieht sich, ohne

Lebenslauf.

Ich, Hermann Thomas, evangelisch und preußischer Staatsangehörigkeit, wurde am 1. April 1903 als Sohn des Kaufmannes Ernst Thomas und seiner Ehefrau Antonie geb. Feldmann in Weidenau/Sieg geboren. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule in Weidenau/Sieg absolvierte ich die dortige Oberrealschule und legte dort Ostern 1922 die Reifeprüfung ab. Mein Studium begann ich mit dem Sommersemester 1922 an der Philipps-Universität in Marburg, studierte dort vom 4. Mai 1922 bis zum 23. Januar 1924 und unterbrach dann aus wirtschaftlichen Gründen mein Studium, um als Werkstudent tätig zu sein. Im Sommersemester 1924 ging ich nach Würzburg und studierte dort an der Julius-Maximiliäns-Universität bis Ende des Sommersemesters 1925. Den Rest meiner Studienjahre, vom 2. 11. 25 bis zum 8. 7. 27 verbrachte ich wieder in Marburg. Ich studierte Philosophie, Mathematik, Kunstwissenschaft, Physik, Chemie und Nationalökonomie. Meine akademischen Lehrer waren die Herren: Rost, Hilb, v. Weber, Glaser, v. Schanz, v. Degenfeld, Mayer, Marbe, Ulzheimer in Würzburg und die Herren Professoren Jaensch, Hensel, Troeltsch, Schäfer, v. Auwers, Stuchtey, Fränkel, Neumann, Leonhard, Heidegger, Horst und Hamann in Marburg.